

「明日香皇女挽歌」考

——「話者」について——

太 田 豊 明

作品の「作者」とは別個の「語り手」が存在する、という視点からその言述を分析してゆくというやり方は、たとえば物語文学の研究においては、すでにごく当然の方法の一つと考えられているはずである。だが、『万葉集』をはじめとする上代和歌の研究において、(物語における「語り手」に対応する用語としての)「話者」ないし「作中主体」という術語が抵抗なく用いられるようになったのは、比較的最近のことに属するのではないか。

「作者」とは異なった「話者」が存在する、というのは、つまり作品の中に現れた「われ」とは必ずしも作者自身のことではない、ということだが、作中の「われ」と作者とがイコールではない、という発想が最初に『万葉集』の解釈・研究の中に持ち込まれたのは、おそらく沢瀉久孝の、柿本人麻呂の「吉備津采女挽歌」をめぐる論考「万葉の虚実」⁽¹⁾が嚆矢となるようだ。そして、この沢瀉の論の流れは、やがて「虚構論」というかたちで万

葉研究、とりわけ人麻呂研究の一つの領域としてはつきりとした位置を占めるに至る。一九六〇年代から七〇年代にかけて、中西進や、とりわけ「歌俳優」という「術語」を駆使した伊藤博などによって人麻呂作品における虚構性の問題が強くクローズアップされるようになっていった。⁽²⁾その結果、現在では、少なくとも研究者のレベルにおいては(ということとは、一般の万葉愛好者たちの間ではまた話は別だ、ということだが)、『万葉にも「うそ」がある。

「虚構」がある(沢瀉「万葉の虚実」など)ということは、あらためて言われなくともわかりきった、ごく当然のことととらえられているごとくである。研究の一領域として「虚構論」という名称も聞かれなくなって久しい。

中西や伊藤などは、まだ「話者」や「作中主体」という術語は用いていなかったのだが、一九八〇年頃から、ことさらに「話者」や「作中主体」という用語を前面に押し立てた論が目立つようになつてくる。そうした論を展開した研究者の中では、何といても身崎壽がその筆頭に来ることは衆目の一致したところだ

ろう。わたしなどは、万葉研究において「話者」という用語がこれだけ一般化したのは身崎壽の一連の論考があったゆえだ、という思いすら抱いている。

さて、そのような研究動向の驥尾に付すかたちで、本稿でも万葉和歌における「話者」という問題を考えてみたい。具体的には、柿本人麻呂の「明日香皇女挽歌」に即して考えを進めてゆきたい。

二

明日香皇女の城上の殯宮の時に、柿本朝臣人麻呂が作る歌一首 并せて短歌

①飛ぶ鳥の 明日香の川の 上つ瀬に 石橋渡しし「二云、石なみ」 下つ瀬に 打橋渡す 石橋に「二云、石なみに」 生ひなびける 玉藻もぞ 絶ゆれば生ふる 打橋に 生ひををれる 川藻もぞ 枯るれば生ゆる

②何しかも 我が大君の 立たせば 玉藻のまころ 臥やせば 川藻のごとく なびかひの 宜しき君が 朝宮を 忘れたまふや 夕宮を 背きたまふや

③うつそみと 思ひし時 春へには 花折りかざし 秋立てば 黄葉かざし しまたへの 袖たづさはり 鏡なす 見れども飽かず 望月の いやめづらしみ 思ほしし 君と時どき 出でまして 遊びたまひし みけむかふ 城上の宮を 常宮と 定めたまひて あぢさはふ 目言も絶えぬ

④しかれかも「二云、そこをしも」 あやに哀しみ ぬえ鳥の

片恋づま「二云、しつづ」 朝鳥の「二云、朝霧の」 通はす君が 夏草の 思ひしなへて 夕星の か行きかく行き 大舟の たゆたふ見れば 慰もる 心もあらず

⑤そこ故に せむすべ知れや 音のみも 名のみも絶えず 天地の いや遠長く 偲ひ行かむ 御名にかかせる 明日香川 万代までに はしきやし 我が大君の 形見にここを (二・一九六)

短歌二首

明日香川しがらみ渡し塞かませば流るる水ものどにかあらまし「二云、水の淀にかあらまし」 (二・一九七)

明日香川明日だに「二云、さへ」 見むと思へやも「二云、思へかも」 我が大君の御名忘れせぬ「二云、御名忘れえぬ」 (二・一九八)

「明日香皇女挽歌」の長歌は一般に五段落に分けて考えられており、右ではそれぞれ数字による区分を示した。

さて、端的に次の問いかけをすることから始めたい。すなわち、この「明日香皇女挽歌」の話者(われ)とははたして誰なのだろうか。

それを作者人麻呂自身である、と考えるのがもとより通説である。たとえば、明日香皇女のことを「我が大君」と呼び、またその夫君のことを「君」と呼ぶ、その叙述の主体である「われ」とは、当然、明日香皇女に対してもその夫君に対しても臣下としての立場にある人物であり、それが人麻呂自身であると考えるのはごく自然な発想だといってよい。少なくとも、この「われ」とは

皇女や夫君の姿を客観的な視線で眺めている第三者の人物であり、その第三者の立場の人物を人麻呂自身だと仮定しても、そのことに何の矛盾も生じない、ということは言える。

ただ、③段落冒頭の「うつそみと 思ひし時」の部分については、いささか問題があると思われる。

この「うつそみと思ふ」という表現は、全く同じものが「泣血哀慟歌」にももう一例だけ見られるが（ただし「泣血哀慟歌」では「うつせみと思ひし時」、主にこの「泣血哀慟歌」の例に即して、森朝男は、この表現に対する「この世の人と生きていた」という常識的な理解を否定して、「この世の人として現身を顕現していた」という解釈を提唱する。⁽⁶⁾「うつせみと思ふ」とは、「死者を、もともと幽界の人であったのに、一時的にこの顕界に現身を表したものとする」という意味なのであり、「思ふ」は、(…)あくまで神的、靈的存在がこの世に顕現させられている状態をいつている、と解されねばならない」とするのである。

このように考えた場合、では、その「思ふ」主体である「われ」とはどのような人物でなければならないだろうか。その「われ」とは、いわば、「幽界」の存在であった相手を「顕界」に招き寄せる、という非常に重要な役割を担っていることになるが、そのような重要な役割を担った者とは誰か。それは、相手を「顕界」に招き寄せるために、それだけ相手に対する思い入れの深い人物でなければならないはずであり、その相手と直接のかかわりの薄い第三者の人物などではなく、その相手にとってきわめて親密な関係の人物、——家族、夫・妻などがふさわしいということ

になるはずだろう。すなわち、「明日香皇女挽歌」に即して言えば、「うつそみと思ふ」と述べる、その主体たる「われ」とは、「うつそみと思ふ」われる相手である明日香皇女にとつての夫君などをもっともふさわしい。そこに臣下たる（たとえば作者人麻呂のような）人物を考えるのは決して適当とは言えない。（「泣血哀慟歌」においては、「うつせみと思ふ」主体である「われ」が、「うつせみと思ふ」われる「妻」に対する「夫」であるの言うまでもない。）

また、身崎壽も、この「うつそみと思ひし時」について次のように述べていた。⁽⁷⁾すなわち、「この『思ふ』主体は当然話者へわれ自身であるはずだ。しかし、生前の皇女に対して『うつそみと思ふ』うことは、第三者、しかもおそらく身分的にもかかけはなれた話者のたちばとしてはややたちいりすぎる行為（心境）ではないだろうか」と述べて、「うつそみと思ひし」というのが人麻呂自身の言葉であると考えることの不自然を指摘する。

つまるところ、「うつそみと思ひし」と述べている話者「われ」、それはとりもなおさず「うつそみと思ひし」の主体でもあるのだが、その「われ」が、皇女や夫君に対する第三者の臣下である人麻呂自身である可能性はどうやら薄いように思われる。ここでの「われ」とは、むしろ皇女の夫君として叙述されているごとくである。

ただし、②段落や⑤段落で皇女のことを「我が大君」と述べる話者「われ」が、皇女に対する臣下の立場を持っていることはもとより議論の余地はない。すると、次のように考えざるを得ないことになるだろう。すなわち、②段落や⑤段落などを通じて、長

歌全体の枠組みとして、基本的な話者はあくまで臣下たる「われ」として設定されているが、ただ③段落の「うつそみと思ひし」のあたりに限っては話者「われ」は皇女の夫君として叙述されている、と。つまり、一つの長歌の中に、二つの別個の話者が設定されている、ということになるのではないだろうか。

ちなみに、「うつそみと思ひし」の部分の話者が夫君たる「われ」であるとした場合、話者を夫君とするその叙述はこの直後の部分にも及ぶと考えるべきだろう。具体的に言えば、直後の「春へには 花折りかざし 秋立てば 黄葉かざし」の部分は、夫君たる「われ」の立場から生前の皇女の様子、その思い出を語っているものととらえてさしつかえはないし、「しきたへの袖たづさはり」も、夫君の立場で、「わたしたち夫婦は手を取り合ひ……」と述べていると考えても特に問題はない。

続く「鏡なす 見れども飽かず 望月の いやめづらしみ」は、一般的には夫君を形容した叙述とみなされている場合が多い。⁽⁸⁾すると、この部分は話者がその夫君自身であるということとは考えられないことになるが、しかしこの部分は、夫君の立場から生前の皇女のことを述べた叙述だと解釈し得る余地もあるのではないかと思われる。月野文子⁹⁾が指摘しているように、「望月の」という枕詞の用例は、すべて挽歌において、死者の生前の姿の描写に用いられているものばかりであり、それは、がんらい月とは満ち欠けるものであり、とりわけ「望月」はただ欠けるだけのものである、死者の形容に特化して用いられた、ということなのではないだろうか。したがって、この「明日香皇女挽歌」に

おける「望月のいやめづらしみ」という表現も、生前の皇女の姿を叙述したものだ¹⁰⁾と解釈できる可能性がある。そもそもこれは皇女の挽歌なのだから、そこに「見れども飽かず」「いやめづらし」といった生前の皇女への讚美の叙述が現れるのはむしろ自然だと言つてよい。

すなわち、この部分もまた、夫君である話者「われ」が、生前の妻のことを「見れども飽かず」「いやめづらし」と述べている、と考えることができるだろう。

ただし、「いやめづらしみ」に続く「思ほしし君」の部分に至って、話者の立場を夫君とする読解は、はっきりと不可能になる。「思ほしし」という敬語表現および「君」という三人称の使用によって、ここでは話者の立場は臣下である一人物（あるいは人麻呂自身）と考えることが要求される。むしろ、この「思ほしし君」という表現があることも踏まえて、そこに至る「うつそみと思ひし時」以下の部分の話者も臣下たる一人物だと考える、というのが常識的な読解なのだろう。だが、先に述べたように、「うつそみと思ひし時」というのは臣下たる「われ」の発語としては必ずしも適切だとは考えられない。^②段落までの話者である臣下の一人物が、③段落の冒頭から夫君としての話者に転換し、それがまた「思ほしし君」の部分に至って臣下としての話者に再転換している、という構造を読みとるべきではないだろうか。

「うつそみと思ひし時」という表現が、「泣血哀慟歌」においては、第一歌群をいったん打ち切った後、第二長歌の冒頭に位置している、ということを参照しても、この「うつそみと思

ひし時」という語句によってそれまでの叙述の流れが大きく変更させられている、というのはあり得べき事柄で、「明日香皇女挽歌」においては、その叙述の流れの変更が「話者の転換」というかたちで現象している、と考えることができるのではないか。そして、ひとたび転換した話者は、さらに「思はしし君」という部分に至って再びもとの臣下たる話者に再転換することになる。いわば、「うつそみと思ひし時」と「思はしし君」との両者の表現が話者の転換の結節点となっている。このどちらにも「思ふ」という動詞が含まれていて対応関係を示すのは、必ずしも偶然ではないだろう。

繰り返せば、この「明日香皇女挽歌」の長歌においては、二つの別個の話者が設定されているのであり、それは、一方の（臣下たる）話者による叙述を前後にはさんで、もう一方の（皇女の夫君たる）話者が長歌の叙述の中にぽっかりと姿を浮かび上がらせている、といった按配である。

このように一首の歌の中に複数の話者が存在する、という現象自体は、万葉歌のありようとしては実は必ずしも特異というわけでもない。たとえば、巻十三の長歌の中にはそうした例がいくつも見られる（三三七六、三三九五、三三〇九など）。また、三人称から一人称への転換という点では、古事記歌謡の「神語」なども想起されるところだ。ただ、巻十三長歌の場合は、二つの話者の関係がおおよそ親子や男女の問答になっているし、「神語」の場合には、歌の内容に演劇的性格が認められ、それらの背景に何らかの謡い物の伝統を考えることができる。それに対して、柿本人麻呂

呂という作者がこの「明日香皇女挽歌」においてそのような叙述の方法を採用しているとすれば、そこには必ず相応の独自の「方法意識」の裏付けがあったはずである。それではそれはいったいどのような「方法意識」であったか、というのが議論の焦点になるだろう。

たとえば、「短歌一首」を見てみよう。

当該の二首の「短歌」のうち、第一短歌について、「新編全集」が次のように述べている。「皇女の薨後、夫忍壁皇子の身になって、呪術による延命策を講じなかつたことを後悔しているか」と言うのだが、ここで「夫忍壁皇子の身になって」と述べていることが注目される。すなわち、第一短歌の話者は皇女の夫君であると言う。そのように考える根拠は特に明示されていないが、伊藤博「釈注」において、この第一短歌の歌いぶりを「引き留めえなかつたのは自分の怠慢であつたかのような口ぶり」と述べており、皇女の死を「自分の怠慢である」と考える立場の者としては、臣下の作者人麻呂自身よりも皇女の夫君を考えた方が自然であり、この「新編全集」の説はそれなりの蓋然性を持つのではないかと考えられる。

この第一短歌に対して、第二短歌は、長歌末尾の⑤の部分と同様、「我が大君」という語句を含み、臣下としての「われ」の「偲ひ」の気持を表出したもので、これは夫君の立場の作とは考えられない。

つまり、二首の短歌のうち、一方の歌を夫君たる「われ」の立場で、もう一方を臣下たる「われ」の立場で歌っていると考えら

れるわけだが、では、こゝでなぜ短歌の一方が夫君たる「われ」の立場で歌われているのか。そのことと、長歌の一部が同じく夫君たる「われ」の立場で歌われていると考えられることは、方法的に通底する事柄だと言つてよいはずだろう。

三

「明日香皇女挽歌」の（一方の）話者として、皇女やその夫君の姿を客観的に眺め得る立場にある臣下の一人物が設定されている、ということを含めこれまで述べてきたが、このように第三者たる立場の人物を話者に設定して歌の叙述をなす、という方法は、そもそも人麻呂の創始したところだと考えられている。人麻呂以前の宮廷挽歌や讃歌においては、話者「われ」とは、挽歌や讃歌の対象たる皇族などと直接の人間関係を持つその親族や近侍していた臣下であり、その点、必ずしも皇族たちと直接のかかわりを持たない第三者たる立場の者が話者になるのは人麻呂作品がほとんど最初の例となる。そして、この人麻呂の叙述の方法が宮廷挽歌・宮廷讃歌において独自の意義を持ち、挽歌・讃歌の表現領域の拡大に寄与しているものであることはすでに論じられている通りである。

ただ、人麻呂作品のすべてが、そのような第三者的な立場の話者を設定して制作されていたわけではもちろんない。このような第三者的立場の話者を持つ歌を仮に「三人称の歌」と呼ぶならば、それに対して、話者「われ」がみずからに直接かわる個人的体験を歌つたという体裁を取る「一人称の歌」も存在する。

「三人称の歌」は主に宮廷の公的な儀礼歌に見られるものであり、それ以外の人麻呂作品においては、むしろ従来通りの「一人称の歌」が基本となつていふと言つてもよい。

考えてみたいのは、話者を第三者に設定した「三人称の歌」が、対象を客観的に叙述することによって、いわばより強く「叙事的」な方向をめざすものであるのに対して、あくまで「抒情」の表出にこだわるのであれば、それは「一人称の歌」の方法によるのが最善だ、という事情である。がんらい和歌は「一人称の文学」だと言われるが、それはとりもなおさず和歌というものが「叙事」ではなく「抒情」をむねとすることに起因していると言つてよい。

「明日香皇女挽歌」に即して考えてみると、作者人麻呂の叙述の方法として、まず話者を皇女とも夫君とも距離を持った第三者に設定することで、皇女と夫君の二人の姿とともに客観的に描き出し、そのことによって公的な儀礼の場における、より客観的かつ総合的な挽歌表現が目論まれているとおぼしい。

その際、注意しておきたいのは、たとえば④段落の叙述は「君」の嘆きのさまを客観的に描き出し、長歌全体の中でもっとも「叙事的」な叙述の部分だと言つてよいが、この中に見られる、「あやに哀しみ」や「大舟のたゆたふ」という表現は、一人称「われ」の心情を表出するものとしても次のように用いられている、ということだ。

やすみしし 我が大君の 夕されば 見したまふらし 明け来れ

ば 問ひたまふらし 神丘の 山の黄葉を 今日もかも 問ひたまはまし 明日をかも 見したまはまし その山を 振り放け見つつ 夕されば あやに哀しみ 明け来れば うらさび暮らし 荒たへの 衣の袖は 衣の袖は 乾る時もなし (二・一五九) 大船の泊つる泊まりのたゆたひに物思ひ瘦せぬ人の児ゆゑに

(二・一二三)

第三者の立場から「君」の様子を客観的に描写するにあつて、一人称「われ」の心情表現として用いられていた語句がそのまま用いられている。これは、あえて言えば、三人称の叙述の背後に常に一人称の叙述が寄り添うように控えている、ということだ。作者は、これらの一人称の叙述を三人称に「転換」させるかたちで三人称の叙述を成している。ここでは、三人称の叙述は純粹にそれとしておこなわれているわけではなく、いわば、常に一人称の叙述の「助け」を借りて成されている、ということになる。

こうした三人称の表現をおこないながら、だが作者には、皇女の死を悼むにあたって、その夫君の嘆きを客観的に描写するだけでは皇女への「悼みの抒情」としては弱い、という認識があつたに違いない。その点、夫君自身の立場による叙述であるならば、皇女の死に対する悼みを十全に果たすことが可能になる。作者人麻呂は、ここで、夫君自身の立場による叙述を、夫君を三人称として描く叙述に交錯させることで、皇女に対する悼みの抒情の質をより高めようとしていたのであろう。その結果、③段落において、

て、「うつそみと思ひし時」の部分から「鏡なす 見れども飽かず 望月の いやめづらしみ」のあたりまで、話者が夫君たる「われ」であるかのような叙述がはさみこまれることになった。もちろん、短歌二首がそれぞれ、夫君たる「われ」と臣下たる「われ」と、それぞれの話者に配分されて叙述されているのも基本的に同じ理由を考えてよい。

ちなみに、この③段落前半の叙述の中での「見れども飽かず」や「いやめづらし」といった表現は、たとえば次に掲げるように、やはり一人称「われ」の抒情表現としても用いられている。

向ひ居て見れども飽かぬ我妹子に立ち別れ行かむたづき知らずも

(四・六六五)

まそ鏡手に取り持ちて見れど飽かぬ君に後れて生けりともなし

(十二・三二八五)

……ひさかたの 天見るごとく まそ鏡 仰ぎて見れど 春草の いやめづらしき 我が大君かも

(三・二三九)

住吉の里行きしかば春花のいやめづらしき君に逢へるかも

(十・一八八六)

三・二三九の例は人麻呂自身の別の用例だが、この「うつそみと思ひし時」から「いやめづらしみ」に至る叙述の背後には、やはりこうした一人称「われ」の抒情の表現の層が透けて見えるのであり、むしろこの部分はそうした一人称「われ」の抒情の叙述そのものとして読むことが可能であり、また必要である、という

ことなのである。

四

明日香皇女の没したのは文武四年（七〇〇）四月のことで、その死を悼んで作られた当該歌は、制作年代がほぼ判明する人麻呂作品の中ではもっとも遅く制作されたものになる。それに対して、「泣血哀慟歌」がいつ、どのような事情で制作されたか、それは全く不明なのだが、たとえば橋本達雄は、「泣血哀慟歌」は明日香皇女の死後、その夫とされる忍壁皇子を慰めるために制作されたのではないか、という一案を述べている。⁽¹²⁾ 少なくとも、「うつそ（せ）みと思ひし時」という全く同じ語句表現のつながりを考慮する限り、「明日香皇女挽歌」と「泣血哀慟歌」との間には、何らかの結びつきを考えることは決して不自然なことではあるまい。歌の内容から言っても、妻を失った男の嘆き・悲しみを歌う、という点で、この二作品は全く同じ趣きを持つ。ただ、「明日香皇女挽歌」ではその男のことは基本的に「君」という三人称で指示されるのに対して、「泣血哀慟歌」では、その男は「われ」という一人称で表される。そして、「明日香皇女挽歌」の「君」という三人称が、時に一人称「われ」に変化しているらしい、というのは、これまでに縷々述べてきたところだ。

おそらく、「明日香皇女挽歌」と「泣血哀慟歌」とは正確に対をなす作品なのであり、その対である証が「うつそ（せ）みと思ひし時」という二句に現れている、と言ってよいだろう。「明日香皇女挽歌」の三人称叙述の背後には、一人称の抒情表現が透け

て見える、ということを先に述べたが、作品全体のレベルで考えれば、「明日香皇女挽歌」の背後には「泣血哀慟歌」が透けて見える、という言い方をしてもよい。先にはまた、「明日香皇女挽歌」の客観的な「君」の叙述だけでは皇女に対する悼みの抒情としては弱かったのではないか、ということ述べたが、逆に、死んだ妻に対する夫の抒情を極限まで拡大して徹底したところに「泣血哀慟歌」は成立している。

もちろん、「明日香皇女挽歌」にしても、その作品の全体を夫の立場で叙述することができればもっともよかつたはずである。ただ、言うまでもなく「明日香皇女挽歌」は「殯宮の時の歌」であつた。「殯宮の時」というのが具体的にどのような状況を指しているのかは諸説があるが、いずれにせよ殯というのが喪葬における重要な儀礼の一つである以上、その「殯宮の時の歌」というのも、なにがしかの儀礼性を帯びることになるのは当然である。その儀礼性と、死者の夫たる「われ」を前面に押し立てた抒情の叙述とは相そぐわないことだつたのに違いあるまい。むしろその儀礼性に沿う叙述方法として、第三者的立場の「われ」による叙述が用いられた。言うまでもなく、「明日香皇女挽歌」以外の他の二つの人麻呂の殯宮挽歌は、この第三者的立場の「われ」によって叙述されている。

「明日香皇女挽歌」のみに夫君たる「われ」による叙述がさしはさまれていると考えられるのは、むしろ他の殯宮挽歌と比較すると例外的なものだと考えられるのだが、それは、従来より指摘される通り、この「明日香皇女挽歌」の対象が女性であるという

特殊な事情によるところが大きいと考えられる。対象が女性であるがゆえに、その内容には相聞的色彩がおのずと濃くなつてゆき、話者についても、「夫君」という「相聞的存在」が顔をのぞかせるようになってゆく。

いずれにせよ、挽歌史全体を見渡した時に、この「明日香皇女挽歌」にはいかにも微妙な位置づけが要求される。また、歌における話者のあり方という点でも、この作品の特異さは際立つものだとすることができらる。そして、それはとりもなおさず、この作品に接することによって、「話者」という術語の見直しがこちらに迫られている、ということでもあるのだろう。

注(1) 沢瀉久孝「万葉の虚実」(『万葉歌人の誕生』(一九五六年十二月)所収)。なお、この論考は、一九五五年におこなわれた講演を文章化したものである。

(2) 沢瀉から中西、伊藤を経た「虚構論」の流れは、渡辺護「虚構論」(『解釈と鑑賞』一九八一年九月)に詳述されている。

(3) 「話者」や「作中主体」という用語をめぐる研究史は、土佐秀里「人麻呂挽歌の構造と視点」(『第三者視点の語り』の技法)——(『国文学研究』第二四集・一九九八年三月)に要を得てまとめられている。

(4) 「明日香皇女挽歌」については、ごく短く論じた拙稿がすでにあるが(太田豊明「明日香皇女挽歌」『国文学』一九九八年八月、そこでは紙数の制約もあり意を尽くすことができず、またその後新たに考え至ったこともあるのでここに再論したい。

(5) 門倉浩「明日香皇女殯宮挽歌考」——その表現上の主体について——(『国文学研究』第八一集・一九八三年十月)は、当該歌の話者を「明日香に親近性を有する近習」の女性だとして注目される

が、たとえそう考えるにしても、その「近習の女性」が皇女と夫君の二人をともに客観的に眺め得る、広い意味での「第三者」であることは間違いないだろう。

(6) 森朝男「うつせみと思ひし時——泣血哀慟歌の(時)」(『古代文学と時間』(一九八九年九月)所収。初出は一九八八年)。

(7) 身崎壽「万葉挽歌の世界」第四章の一(一九九四年九月)。

(8) ただし、この「鏡なす 見れども飽かず 望月の いやめづらしみ」の部分で夫君の形容であることについて、はっきりと根拠を明示して説明している注釈書や論文は管見の限りではほとんどない。そのことについて比較的詳細に論じているものとしては、いささか長くなるが、斎藤茂吉「評釈篇」の記述を次に引いておきたい。

なお、「春べは花折りかざし、秋立てば黄葉かざし」は皇女の御事のやうであり、「数妙の袖たづさはり」は御二人の事に相違ないが、「鏡なす見れども飽かず」のところは皇女の形容のやうでもあるが、下につづく、「望月のいやめづらしみ思はしし」を見れば、皇女が夫君のことを「望月のいやめづらしみ思はしし」と云ふやうに聞かえるのである。その次の、「君と時時いでまして」の句を見れば、正しく「君」は夫君のことと相違ない。夫君だとすれば、「鏡なす見れども飽かず、望月のいやめづらしみ思はしし」はどうして、夫君の形容といふことにせねばならぬが、愚見によれば、その辺は人麿一流の省略融合があるので、形容の如きも両方へ浸透してゐると解釈するのである。

率直に言つて、「望月のいやめづらしみ思はしし」を見れば、皇女が夫君のことを「望月のいやめづらしみ思はしし」と云ふやうに聞かえるのである」と述べる茂吉の論理がわたしにはよくわからない。むしろ、右の引用の中で「鏡なす見れども飽かず」の部分で「皇女の形容のやうでもある」としていることに注意しておきたい。

(9) これをはっきりと皇女の形容だと見なしている注釈書に「攷證」

がある。「望月は、月に一度ならではなく、希に見る物にて、いとどめづらしく思ふを、この皇女の御さまを、いつもめづらしく、あかず見奉り給ひしにたとへし也」。

- (10) 月野文子「人麻呂と中国文学——挽歌的表現における『月』の比喩」(橋本達雄編『柿本人麻呂(全)』(二〇〇〇年六月)所収)。

- (11) 森朝男「景としての大宮人」(『古代和歌の成立』(一九九三年五

月)所収。初出は一九八四年。身崎壽「宮廷讃歌の方法——和歌と天皇制序説——」(『日本文学』一九九〇年一月。土佐秀里・注(3)論文。

- (12) 橋本達雄「柿本人麻呂」第十三章(一九八四年四月)。

- (13) 参照、身崎壽「宮廷挽歌の世界」第三章の二。

新刊紹介

松本直樹著

『古事記神話論』

本書は、I「古事記神話」の形成と構造——「神話」研究の方法——、II「高天原(天)による統治の思想と表現」、III「出雲神話」、IV「日向神話」の四部で構

成される。

第I部は、「古事記」や「日本書紀」に載録された「神話」の性質に触れつつ著者の研究態度が示されたもので、本書で展開される諸論の前提となる部分である。第II部では、天皇が「天下」を支配することの正当性を説く「古事記神話」の根幹となる、高天原(天)による統治の思想を確認する。第III部では、スサノヲやオホナムチ

(大国主神)を追うことで、記紀間で最も差異の大きな出雲神話の「古事記神話」の中での意味を問う。第IV部では、日向神話の主題を確認するばかりでなく、「古事記神話」が形成されていく様子をも窺う。

序論を含め全二五篇の論文が収められる重厚な一冊である。

(二〇〇三年一〇月 新典社 A5判 四七六頁 二二八〇〇円) [伊藤 剣]